

## **‘Un altro mondo’:**

### **Interview with**

### **Paola Capriolo.\***

Milan, November 1996

Gillian Ania

The novelist and translator, Paola Capriolo, was born in 1962, in Milan, where she lives today. The daughter of a Ligurian theatre critic and prolific translator, and a Turinese artist, she has a rich cultural background on which to draw, broadened by her studies at Milan University where she read philosophy, studying especially the German tradition. It was during her time at University that she was inspired to write fiction seriously, and so began her writing career. Her first book, *La grande Eulalia*, a collection of four short stories with a magical, fairy-tale-like quality, was published in 1988 (Milan, Feltrinelli) and immediately attracted the attention of critics, with a host of exceptionally favourable reviews appearing in the press. Capriolo has since written five novels: *Il nocchiero* (Milan, Feltrinelli, 1989), the story of Walter, his job of ferrying an unknown cargo each night across to an island and his attraction to a mysterious ‘braccio’, glimpsed in a hotel cafe; *Il doppio regno* (Milan, Bompiani, 1991), whose protagonist records how she fled a tidal wave and sought refuge in a bizarre hotel in which she experiences a gradual metamorphosis of her identity; *Vissi d'amore* (Milan,

---

\* I am most grateful to Paola Capriolo for granting permission to publish this interview and reproduce the photograph, and I should like to thank Simona Rizzardi for her helpful suggestions on the ‘raw’ version of this transcript and Brian Moloney for his useful comments on the near final version.

Bompiani, 1992), the story of Puccini's *Tosca*, but with important changes, principally regarding the portrayal of Scarpia; *La spettatrice* (Milan, Bompiani, 1995), in which we have an actor who lives out his obsession with watching and being watched; and *L'uomo di carattere* (Milan, Bompiani, 1996), which portrays the struggle of man against nature, and against his own nature.<sup>1</sup> Capriolo's fiction explores philosophical and metaphysical issues, such as perceptions of reality, personal identity, and the mutability of meaning, discusses religious themes, and exposes the power of the individual imagination. The stories all tend to assume a banal, possibly irrelevant past; something then occurs to upset an established pattern and provoke a transformation, which, though it may be gradual, is dramatic, irrevocable, and generally fatal. Whilst each work is naturally an individual entity, I have been interested to discover and explore thematic and imagistic links between the stories, and this provides the basis for my line of investigation in the interview.

Capriolo draws principally on her German cultural heritage. She is rooted in this tradition quite consciously, something which sets her apart from the majority of Italian writers; she has the necessary linguistic ability to read works of literature and philosophy in the original German, and in addition to publishing reviews in the press, has translated novels by Mann, Goethe and Keller.<sup>2</sup> I see Capriolo as belonging to a rich, European, modernist tradition for her treatment of illusion and reality, myth, destiny, liberty, and alienation, and the emphasis on isolation, imagination and introspection: reviewers have compared her with authors such as Mann, Borges, Kafka, Buzzati and Calvino, and she herself recognizes a particular affinity with Mann, and with Gottfried Benn and Rilke. Capriolo's work has received much acclaim in Italy, she has been awarded several literary prizes, and she is beginning to attract the attention of scholars further afield: Lawrence Venuti has reviewed her work in the *Times*

---

<sup>1</sup> Capriolo's most recent works are a 'racconto lungo', *Con i miei mille occhi* (Milan, Bompiani, 1997), which is accompanied by a CD of music by Alessandro Solbiati, and the novel *Barbara* (Milan, Bompiani, 1998).

<sup>2</sup> See below, n. 11.

*Literary Supplement*, and Sharon Wood has devoted a section to her in *Italian Women's Writing 1860-1994* (London, The Athlone Press, 1995). Whilst I would concede that Capriolo's linguistic style could not be classed as experimental or innovative, I would take issue with Claudia Bernardi who recently dismissed her style, together with that of other new writers, as 'uninteresting from the linguistic point of view', citing the opinion of Nanni Balestrini who believes that these writers 'rassereno il lettore, senza inquietarlo e porgli problemi' and that their works are 'opere anestetiche, piccole droghe per evadere dalla realtà'.<sup>3</sup> On the contrary, Capriolo's work often reveals a very clever use of language, with hidden multi-faceted symbols and motifs, such as those of the pyramid, bracelet, and mirror,<sup>4</sup> and contains a maze of literary and musical echoes and intertextual resonances. Her choice of the 'romanzo breve' or 'racconto lungo' may suggest that, rather than construct a world, she desires to dissolve or deconstruct reality, which includes language.<sup>5</sup> The role of the reader, as Capriolo tells me, is very important, her ideal reader being one who reads and rereads, which corresponds with her imaginative, carefully-constructed prose. While at times we may feel that Capriolo has succumbed to the temptation of being over-explicit, more often she intends her readers to delve beneath the surface of the page, to interpret the written word and penetrate the ambiguities and enigmas, perhaps rather as if they were interpreting a piece of music. In my view, the lively pace of her narrative, the intermingling of fantastic and realist elements, her bizarre locations, and her intriguing, idiosyncratic characters make for compelling reading. I further believe that Capriolo's fiction, far from reassuring the reader, is both disquieting and thought-provoking: we frequently encounter a vivid sense of

---

<sup>3</sup> See Claudia Bernardi, 'Pulp and Other Fictions: Critical Debate on the New Italian Narrative', *Bulletin of the Society for Italian Studies*, 30 (1997), pp. 5-6.

<sup>4</sup> See sections below on 'Immagini ricorrenti' and on 'Domande specifiche' relating to *Il doppio regno*.

<sup>5</sup> The manager of the hotel of *Il doppio regno* is an exponent of such deconstruction. He tells Cara, for example, that there is no plan of the hotel, and that 'i termini "interno" and "esterno" non significano nulla, sono puramente convenzionali' (p. 29). When Cara asks if he can read the hotel's library books, his reply is: 'Sì e no, signora, dipende dal senso che vogliamo attribuire al termine "leggere"' (p. 48). In this work, as well as in *La*

disorientation, as the characters engage almost perversely in quests to find meaning in their isolated and impersonal worlds with dramatic and fatal consequences. Capriolo appears to hint, in the majority of her stories, that the peace of an ordinary life may be shattered if either we or those closest to us are caught up by a force, compelled along a narrow channel from which it is impossible to escape or deviate, and are thus 'lost'. This is a process, as we see in *Il nocchiero* or *Il doppio regno*, which gently lulls the character into another rhythm, one which can only lead to a dulling of awareness, of sensitivity, and of a sense of responsibility, if not to a total annihilation of the self. Readers of Capriolo, then, rather than feeling that they are escaping from reality, may instead be shocked into an awareness of the potential dangers of going along with the current, of living with a false sense of security or of pursuing relentlessly a misguided ideal of perfection. The holocaust could happen again, in other words, with different people, in a different age, and in different circumstances. If we choose not to 'see', not to react, we may save ourselves, that is, continue to be drugged or numbed into a course of safe non-resistance, like Cara; or we may look into the abyss and be channelled into a search for meaning, for something deeper, more like Adele or Vulpius, with equally disturbing consequences; or we may seek to know, like Walter. As his friend, the scientist, says of him, almost as an epitaph: 'Il nostro povero amico, che aveva la pretesa di sapere come le cose sono' (*Il nocchiero* p. 139).

Interviews with writers have a certain value for critics and scholars in that they show how writers see themselves — or how they wish to present themselves — at a certain period. Having had the opportunity of interviewing Paola Capriolo at her home in November 1996, as well as continuing to exchange correspondence with her, I offer here an annotated transcript of our conversation in the belief that it will be useful, and, I hope, stimulating, to those interested in her work.

---

*grande Eulalia* and *La spettatrice*, we are called upon not to accept what we read, not to believe all the narrators

Slim, dark, gracious and welcoming, Capriolo received me in her study with its bookcases displaying mainly smart hardback editions (Calvino was one author whose work was certainly in evidence) and with its somewhat precarious electrics. Whilst admitting a desire to live in the country to be able to enjoy peaceful surroundings and leisurely walks, Capriolo told me that, given her tendency to solitude, it was preferable for her to remain in Milan to enable her to keep in touch with her close friends. Her constant companion, however, is her Persian cat, the regally-named Giocasta: she and her parents are not merely devoted to Giocasta, but slaves to her temperamental and despotic ways. Nevertheless, as Capriolo related in 1990, they are fortunate to have had, since she was seventeen, the ‘straordinario privilegio di essere ‘padroni’ di un’imperatrice’.<sup>6</sup>

## DOMANDE GENERALI SULLO SCRIVERE

**Gillian Ania** Quale sistema adotta per scrivere, cioè, comincia con un’immagine, un’idea, o qualcosa di più concreto?

**Paola Capriolo** Di solito un’immagine; difficilmente un’idea che non sia diventata in qualche modo un’immagine o una situazione. Per esempio, nel caso de *La spettatrice* (parlo di questo anche perché è uno dei miei libri più recenti), è stata l’immagine (non so come mi sia venuta in mente) di quest’attore che recita davanti a un palco vuoto, un palco buio, ed è come se questo vuoto fosse appunto lo spettatore. Nel caso per esempio de *Il doppio regno* era stato un sogno, addirittura, [che] poi era più un incubo, devo dire, che un sogno.

**GA** Di solito stende un piano generale del romanzo, oppure comincia a scrivere non sapendo esattamente come andrà a finire?

**PC** No, di solito ho un’idea di come va a finire. Anche se poi cambio idea nel corso del lavoro. Però, parto non tanto da una scaletta, da uno schema quanto da una sorta di – come posso definirlo? – riassunto. È una sorta di descrizione del libro come sarà. Perché c’è questa prima fase, è quasi come se

---

tell us, since truth cannot be fixed in time, if it can be fixed at all.

avessi un'idea spaziale del libro, come se l'avessi davanti a me già scritto. Infatti penso sempre che tutto debba essere poi molto facile perché il libro lo vedo proprio dalla prima all'ultima riga. Mi sembra di averlo in pugno, invece non è mai così. E poi ci si trova di fronte a varie difficoltà, contraddizioni, anche a imprevisti, che sono l'aspetto avventuroso, se vogliamo, di questo lavoro.

**GA** Fa ricerche particolari prima di cominciare?

**PC** No. Devo dire di no. Perché, appunto, i miei libri di solito si svolgono in mondi totalmente inventati. Quindi non avrei bisogno di documentarmi.

**GA** Mentre scrive un romanzo, ne discute con qualcuno, oppure no?

**PC** No. Tendo a non farlo, anzi è una cosa che mi dà molto fastidio dover parlare di quello che sto facendo.

**GA** Per quanto riguarda la sua formazione letteraria, comprende anche la mitologia greca? Sto pensando all'evocazione del mito di Orfeo, per esempio, ne *Il doppio regno*.<sup>7</sup>

**PC** Sí, è vero. Certo. Anche se lí è filtrato attraverso Rilke, attraverso i *Sonetti a Orfeo* di Rilke. Però sí, certamente la mitologia greca ha avuto molta importanza per me soprattutto nell'infanzia. Le mie prime letture importanti già adulte, anche se fatte molto precocemente, sono state Shakespeare e la tragedia greca. Questo per ragioni anche familiari, perché mio padre si occupa di teatro e quindi andavo a vedere questi spettacoli e mi veniva poi voglia di leggere, ero molto affascinata dal mondo del teatro, e dalla tragedia greca in particolare. Poi mi ricordo anche di un libro sulla mitologia greca, un libro, penso, divulgativo, che avevo trovato in casa di un mio zio, e che era tutto illustrato con riproduzioni di sculture greche o di pitture vascolari, cose di questo genere; venivano proprio esposti tutti i miti compreso quello di Arachne.<sup>8</sup> Mi affascinavano soprattutto i miti legati alla metamorfosi.

**GA** E per la formazione filosofica?

---

<sup>6</sup> Capriolo's words in *Europeo* 21/26 May 1990.

<sup>7</sup> As the hotel proprietor plays his flute to the group of waiters assembled, in the deep of night, we may think of Orpheus lulling the dragon to sleep with his lyre. Furthermore, there is also an almost straight re-telling of the myth of Orpheus and Eurydice, as the protagonist of *Il doppio regno*, in the second half of the story, dreams of following Guido, one of the three guests, down endless corridors towards a bright light, which we see as the exit of the hotel, and which, by day at least, has proved impossible to find. She advances, warns *him* not to turn round, yet it is she who does and the door closes.

<sup>8</sup> Capriolo could only tell me, as she was aged five or six at the time, that the book was part of a series of volumes on Greek mythology.

**PC** Sí, io ho studiato filosofia. Tra l'altro mi sono laureata molto tardi perché avevo interrotto gli studi quando ho cominciato a scrivere e mi sono laureata in giugno, nel giugno scorso, con una tesi che è questo libro che ho pubblicato.<sup>9</sup> È un'analisi della visione dell'arte di Gottfried Benn; sento molte affinità con questa visione dell'arte, e credo, a volte, soprattutto nell'ultimo capitolo, di mettere un po' in evidenza quello che mi sta a cuore anche come scrittrice.<sup>10</sup>

**GA** So che traduce dal tedesco. Parla altre lingue?

**PC** In teoria ne parlo tre, in pratica le parlo male tutte perché non ho molta abitudine a parlarle. Più che altro sono abituata a leggere e scrivere. Da bambina ho studiato il francese e l'inglese. Poi ho studiato il tedesco per conto mio, soprattutto per poter leggere i libri dei filosofi che più amavo, quindi l'ho imparato quasi come una lingua morta. Adesso ho imparato abbastanza a parlarlo perdendo in parte l'inglese: mi riesce difficile dire 'and' e non 'und', dire 'is' e non 'ist'. È un pasticcio, insomma!

**GA** Quali sono gli autori inglesi, francesi, o tedeschi, che preferisce?

**PC** Tra gli autori inglesi ho parlato già di Shakespeare; penso che abbia avuto un ruolo determinante: questo mondo così fastoso dal punto di vista dell'immaginazione. Da bambina ero attratta soprattutto, come penso sia abbastanza naturale in un bambino, dalle commedie fiabesco-avventurose. Non so, il *Racconto d'inverno* o *Pericle Principe di Tiro*, cose che non sono forse fra le più grandi, anzi. Però hanno questa dimensione fantastica. E *La tempesta* stessa in questo senso. E poi anche per questo senso di tragicità, questo continuo senso della morte (non nelle commedie naturalmente), che però nello stesso tempo si traduce in una tale ricchezza di immagini e dunque anche di vita. Per cui è stata quasi, per me, una precoce conciliazione con la tragedia in cui ho sempre visto qualche cosa di bello più che qualche cosa di spaventoso, di repulsivo.

**GA** E a parte Shakespeare?

**PC** Di autori inglesi, o comunque di lingua inglese, che mi piacciono molto, ce ne sono parecchi; per esempio Conrad, Thomas Hardy, i classici soprattutto, anche Jane Austin per questo assoluto controllo, questo mondo nitido, geometrico. Però devo dire che la letteratura che sicuramente ha avuto

---

<sup>9</sup> *L'assoluto artificiale: nichilismo e mondo dell'espressione nell'opera saggistica di Gottfried Benn* (Milan, Bompiani, 1996).

una maggiore influenza su di me è quella tedesca. Probabilmente anche per lo stretto rapporto che c'è tra la letteratura e la filosofia, e quindi Goethe, quindi i romantici e, venendo un po' più vicino a noi, un autore che per me è molto importante, Thomas Mann.<sup>11</sup> Trovo molte affinità tra la sua problematica e la mia, il tema del rapporto tra l'arte e la vita, per esempio. E anche Benn, Rilke.

**GA** Ho letto in un articolo che i suoi libri si possono chiamare libri sulla Vita e della Vita.<sup>12</sup> Qual è la sua opinione sulla vita nel mondo di oggi, sulla società?

**PC** Devo dire che il mondo di oggi a me non piace, proprio non mi piace. La mia reazione istintiva di fronte al mondo che ci circonda è la fuga.<sup>13</sup> Lo trovo un mondo che sta andando al galoppo verso la barbarie. Ho l'impressione che si stia proprio perdendo qualsiasi forma di intelligenza che non sia la stretta intelligenza specialistica. E questo provoca secondo me, alla lunga, dei guasti tremendi. Finirà con lo scomparire dell'idea stessa della cultura come noi l'intendiamo, che non è soltanto essere molto bravi nella propria specialità, ma qualche cosa di più aperto. È anche un'educazione del gusto; oggi, secondo me, il gusto non esiste quasi più.

## TEMI RICORRENTI

### La narrazione come testimonianza

**GA** La narrazione de 'La grande Eulalia'<sup>14</sup> ha luogo anni dopo gli avvenimenti. Lo stesso è vero per *La spettatrice*. Quanto è importante questo meccanismo, questo schema, per il racconto, e per l'affidabilità della narrazione, della narratrice? Per esempio, nel caso de 'La grande Eulalia' la

---

<sup>10</sup> Capriolo later added, in a personal communication, that what is important to her as a writer is 'l'idea dell'arte come trascendenza, della forma come assoluto' and that, in the last chapter of her book on Benn, she tried to draw attention to 'quella tensione "antirealistica" che in un certo modo mi accomuna a Benn'.

<sup>11</sup> Capriolo has translated Mann's *La morte a Venezia* (Turin, Einaudi, 1991), Gottfried Keller's *Romeo e Giulietta al villaggio* (Turin, Einaudi, 1994), Goethe's *I dolori del giovane Werther* (Milan, Feltrinelli, 1993) and *Le affinità elettive* (Venice, Marsilio, 1995). Her father, theatre critic Ettore Capriolo, is also a prolific translator. His translations include William Styron's *Sophie's Choice* (1980), John Fowles's *Daniel Martin* (1982), Salman Rushdie's *Satanic Verses* (1989) and Joseph Conrad's *Heart of Darkness* (1995).

<sup>12</sup> Daniele Marinoni, 'Vissi d'amore, l'ultimo romanzo di Paola Capriolo alla ricerca del senso della vita', *Il mattino di Padova*, 'Terza Pagina', October 1992, pp. 8-9.

<sup>13</sup> Fleeing from the world is just what the protagonist of *Il doppio regno* does. Capriolo later told me, in a personal communication, that, given the choice, she would have preferred to live 'non in un'epoca classica, armoniosa, ma piuttosto in una grande epoca di crisi, più feconda della nostra', perhaps, without going back too far in history, the period around the turn of the century.

<sup>14</sup> This is the first story in the collection *La grande Eulalia*. The work also contains 'La donna di pietra', 'Il gigante' and 'Lettere a Luisa'.



narratrice dice che il nuovo carro era ‘sinistro’. Poi dice: ‘O forse così mi sembra adesso’ (p. 16). Ci sono molti esempi di questo tipo di commento.

**PC**     Sí è vero. Non avevo ci mai fatto caso, ma spesso c’è una distanza temporale piuttosto marcata. A volte forse i meccanismi possono essere diversi, ma quello che per me è importante è che ci sia un netto distacco tra la narrazione e il mondo narrato. Credo che sia importante proprio il senso della distanza, il senso dell’avere uno schermo, cioè del non mostrare la cosa direttamente, ma attraverso un filtro, che in questo caso è il tempo. Però è anche magari il punto di vista del personaggio che racconta, che capisce qualcosa ma non tutto, che ha un punto di vista, ma...

**GA**     È un occhio.

**PC**     Sí, infatti.

**GA**     Non magari l’occhio di Dio, ma un occhio.

**PC**     Certo, non è mai l’occhio di Dio, anche ne *La spettatrice* in cui si finge per qualche momento che lo sia; si parla di onniscienza, però in realtà è una finta onniscienza, perché questo presunto spettatore divino in realtà poi si rivela più che altro come colui che inventa, che sceglie tra diverse possibilità, e quindi che costruisce una storia sua, che non si sa quale rapporto abbia con la storia vera.

**GA**     Invece in altri romanzi o racconti come ‘Il gigante’, ‘Lettera a Luisa’, *Il doppio regno*, gli avvenimenti sono registrati più o meno come avvengono, giorno per giorno, o una cosa simile. Ha importanza, questo fatto, per la narrazione?

**PC**     Per esempio ne *Il doppio regno* il mio grosso problema è stato proprio questo, cioè, dato che il personaggio che raccontava, che era anche l’unico personaggio, era il protagonista, era lí, non c’era questa possibilità di filtrare, di prendere le distanze. Poi il libro è scritto in gran parte sotto forma di diario. Però io credo che qui, nonostante l’assoluta diversità data da questo, quest’opacità sia dentro la mente stessa del personaggio che narra — questo fatto della perdita della memoria, del distacco dal proprio io — per cui è lei stessa, a poco a poco, a creare questa separatezza. Per *Vissi d’amore*, no. La storia di *Vissi d’amore* è centrata sul personaggio di Scarpia, però la figura che affascina, il personaggio che è il motore di tutte le vicende, è la figura di Tosca che è sempre vista molto da lontano. Non sappiamo quasi nulla di cosa succede dentro la testa di lei.

**GA** La narratrice de *Il doppio regno* scrive che è l'albergo che vuole che lei racconti la sua storia (cioè, quella dell'albergo): la mano di Cara, la protagonista, è soltanto il pretesto.<sup>15</sup> Che significa questo?

**PC** Quello che avviene a questo personaggio de *Il doppio regno* è un doppio movimento, cosa che in qualche modo può ricordare certe esperienze mistiche; cioè, da un lato una spoliazione graduale, che alla fine è totale, della propria identità, e dall'altro il senso però che quest'identità cresce man mano che uno se ne priva; e questa propria volontà individuale, personalità individuale, cessando di essere tale, finisce con il coincidere con la volontà del tutto, dell'assoluto, di come vogliamo definirlo, che in questo caso è l'albergo. Quindi lei diventa strumento, si sente ad un certo punto strumento di questa volontà dell'albergo, però allo stesso tempo alla fine dice 'io sono l'albergo'.

**GA** Invece ne *La spettatrice* la presenza del narratore ricorda costantemente al lettore che si tratta di una narrazione. Qualche volta sembra che il narratore scelga cosa raccontare, altre volte che non sia in controllo: per esempio, vorrebbe raccontare una scena di massa, e poi spiega: 'Non mi è lecito'.<sup>16</sup> Che cosa significa questo per la narrazione?

**PC** È una posizione di ambiguità tra l'inventare e il raccontare. È sempre indeciso il libro — è volutamente indeciso — tra queste due possibilità, perché da un lato c'è il fatto di mostrare quasi questo finto autore, questo narratore, nel momento in cui decide, sceglie una strada al posto dell'altra quindi costruisce la storia inventata. E dall'altro la sensazione invece che si trovi di fronte in certi casi a una necessità, a un obbligo. Però questo è anche vero, cioè è vero che quando si scrive avviene questo. Ne *La spettatrice* si gioca su quest'ambiguità. Che ci sia questo strano intreccio tra il senso quasi dell'onnipotenza e quello invece dell'essere strettamente obbligati a certe scelte, è uno degli aspetti misteriosi ma anche interessanti del lavoro. Credo che sia un momento abbastanza confortante, nel lavoro dello scrittore, quando si scopre, o ci si illude [...] di aver percorso un cammino necessario; anzi, è un momento di grande soddisfazione.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> *Il doppio regno*, p. 124. As the protagonist cannot recall her name, the three guests refer to her as 'cara', generally as a term of affection, 'cara', although once or twice, as a name, 'Cara' (pp. 153, 154).

<sup>16</sup> *La spettatrice*, p. 59. See also, for example, pp. 7-8, 23, 47, 165.

<sup>17</sup> Capriolo later added that the satisfaction is due not so much to the elimination of choice, as to the fact that 'in quel momento l'opera rivela per così dire una vita autonoma. È un mondo coerente, governato da leggi proprie, non una proiezione arbitraria delle fantasie dell'autore'.

**GA** Qual è, per lei, il ruolo dell'autore e del lettore?

**PC** In termini generali, non saprei rispondere; in termini personali, cioè per quanto riguarda il mio modo di scrivere, credo che la mia sia una scrittura in cui il ruolo del lettore è molto importante, proprio perché le storie che racconto io sono quasi sempre ambigue, non sono mai spiegate fino in fondo. Quindi c'è sempre come un richiedere che sia il lettore a completare in qualche modo questo percorso mentale o il lasciargli la possibilità di prendere una strada piuttosto che un'altra.

### **Il passare del tempo/il passato**

**GA** Vediamo, come ne 'La grande Eulalia', vari riferimenti al passare del tempo; ma sono solo accenni ad un passato che, in genere, non tocca il presente. Sarebbe vero dire che, come Vulpius, tutti i protagonisti nascono 'in quel momento', nel momento dell'inizio della storia, che non hanno un passato?<sup>18</sup>

**PC** È assolutamente giusto. Questo è vero forse per tutti gli aspetti dei miei personaggi, che esistono soltanto nella storia, per ciò che interessa la storia. Infatti non si sa mai, o si sa molto poco, da dove vengono, chi sono i loro genitori, qual è la loro biografia; questi tratti naturalistici a me non interessano proprio perché il personaggio mi interessa quasi come ingranaggio in questo congegno. Mi interessa la sua psicologia in ciò che di questa psicologia diventa allo stesso tempo intreccio o ragione dell'intreccio.

**GA** E così, lei segue le fasi della sua metamorfosi dall'inizio dei cambiamenti, anziché narrare cose personali.

**PC** Sí, anche perché in questa metamorfosi, in realtà, non è mai che sia molto importante il punto di partenza, ma sempre il punto di arrivo; uno potrebbe anche scrivere tre capitoli in cui spiega bene, per filo e per segno, come era questo personaggio prima di cambiare. Io non ho mai sentito il bisogno di farlo finora.

### **La solitudine**

---

<sup>18</sup> 'Per quanto ci riguarda Vulpius nasce in questo momento...'. See *La spettatrice*, p. 11.

**GA** La solitudine ricorre spesso come tema nei suoi romanzi.<sup>19</sup> Infatti ho letto in un articolo che lei ama la solitudine.<sup>20</sup> Ma spesso nei suoi libri sembra una caratteristica che isola un personaggio dagli altri, che comporta esiti negativi. Per esempio, Eulalia si ritira dentro la sua ‘stanza degli specchi’,<sup>21</sup> cerca la solitudine.

**PC** Cerca la solitudine in questo caso in seguito ad una delusione, cioè nel momento in cui si rende conto che il mondo esterno non può corrispondere a quelli che sono i suoi ideali di perfezione e sceglie di ritirarsi in un mondo, se vogliamo, artificiale, che però non è contaminato da questa negatività. In generale credo che la solitudine sia sempre per i miei personaggi il luogo in cui si compie la metamorfosi: è nel momento in cui si isolano che diventano sensibili a questo flusso, come Vulpius nel teatro, come la protagonista de *Il doppio regno* nell'albergo. C'è persino Scarpia (ne ho fatto un personaggio quasi di misantropo), che tende a stare in questo studio con le tende tirate... Penso che un'ossessione, perché poi quasi tutti questi personaggi sono in qualche modo vittime di un pensiero ossessivo, si possa sviluppare fino ad arrivare a quella intensità forse soltanto nella solitudine.

**GA** Secondo lei, fino a che punto l'arte (nel senso più largo) e la solitudine sono compagni necessari?

**PC** Un po' nel senso che dicevo prima, perché anche un'opera d'arte a cui vogliamo lavorare è un pensiero ossessivo quindi la solitudine è necessaria per svilupparla; e poi ogni opera d'arte in sé, indipendentemente dalle circostanze in cui la si produce, dallo stato d'animo, ma proprio in sé, contiene la solitudine, in quanto contiene sempre un certo grado di astrazione, e l'astrazione equivale in qualche modo alla solitudine. Un dire ‘adesso eliminiamo il rumore di fondo, creiamo una zona delimitata’, come in un quadro, quindi è sempre un atto di esclusione, di delimitazione e in quanto tale di segregazione, di auto-segregazione, e in questo senso è parente della solitudine.

---

<sup>19</sup> Sometimes, solitude is sought (by Eulalia, Adele, Scarpia, Vulpius); at other times it is shunned, for example by Mur, the protagonist of ‘La donna di pietra’. He seeks to escape from ‘la solitudine della sua arte’ (p. 50), but at the end of the story, feels that there reigns everywhere, above and below the ground ‘un’identica solitudine’ (p. 64). His hopes of love and solidarity have been ruined; man is indeed alone. Sometimes solitude brings comfort, at other times it oppresses, appearing to be a life sentence. Scarpia, for example, notes, of Tosca: ‘Neppure la solitudine è in grado di escludere la tua presenza’ (p. 114).

<sup>20</sup> Alessandro Cassinis, ‘Il mondo finisce in un albergo’, *Il Secolo*, 5 April 1991.

<sup>21</sup> This is the narrator’s expression for Eulalia’s room. See, for example, ‘La grande Eulalia’, p. 17.

## **Il luogo solitario**

**GA** La città de 'La donna di pietra' è tagliata fuori da una zona rocciosa, desolata, 'un anello di solitudine' in cui 'nulla ormai distingue le opere dell'uomo da quelle della natura' (p. 46). Mi chiedevo se ci fosse un legame con *Un uomo di carattere*, in cui vediamo recitata una lotta tra l'uomo e la natura.

**PC** Una domanda a cui mi è difficile rispondere, perché 'La donna di pietra' devo averla scritta nell'85. Curiosamente, questo venir meno della linea di confine tra opera dell'uomo e natura, quindi tra naturale ed artificiale, sia lì, sia in *Un uomo di carattere*, si lega ad un'idea di decomposizione, di disfacimento, di morte in qualche modo. Anche questo groviglio del giardino, soprattutto come si presenta alla fine... In *Un uomo di carattere*, questa mescolanza, questo cadere dei confini, agli occhi del narratore si presenta come qualche cosa di affascinante e forse in fondo, segretamente, anche agli occhi di Stiler. Mentre ne 'La donna di pietra' questo forse non c'è. Non ci avevo mai pensato, dato che io non rileggo quasi mai [i miei libri]. Rileggo molto le cose degli altri, ma non le mie: non riesco, quando non posso più intervenire. Le rileggo solo quando devo rivedere una traduzione.

## **L'ossessione**

**GA** Tutti i suoi protagonisti sono dominati, possiamo dire, da qualche passione. Se torniamo a 'La grande Eulalia', troviamo persone possedute da demoni, creature infelici che, 'devastate da un male oscuro, si trascinano senza scopo da un luogo all'altro e consumano tutte le proprie forze nel tentativo vano di sottrarsi alla potenza che le domina. Una lotta atroce, senza speranza di vittoria, dove chi vibra il colpo deve sopportarne il dolore nella sua stessa carne' (p. 19). Questo brano ha ispirato la direzione dei suoi romanzi successivi? Oppure il soggetto dei romanzi era già in progetto fin dall'inizio? O uno si è sviluppato da un altro?

**PC** No, questo brano (lei ha fatto molto bene a coglierlo: io allora non avrei potuto farlo, perché non sapevo che cosa avrei scritto dopo) effettivamente potrebbe essere preso come una sorta di motto per tutto quello che ho fatto dopo.

**GA** Eulalia, per esempio, è dominata dai riflessi dello specchio a tal punto che vive solo quando recita in palcoscenico o sul suo balcone; sarebbe questo un preludio alla posizione dell'attore de *La spettatrice*?

**PC** Questo concentrarsi esclusivamente per uno sguardo. In un certo senso, sí, è vero. Anche se Eulalia è meno consapevole di Vulpius. Vulpius sa in qualche modo che questo suo processo, questo concentrarsi su questo sguardo che oltretutto non c'è, è un tendere verso il nulla, un tendere verso la morte. Invece...

**GA** Invece Eulalia ha delle aspettative positive...

**PC** Ha delle aspettative positive, sí.

**GA** Si può dire che i suoi sono personaggi tutti alla ricerca di qualcosa, e quindi in preda a un'ossessione creata dalla loro immaginazione?

**PC** Sí, senz'altro. Infatti, quello che viene dall'esterno è sempre quasi uno spunto, uno stimolo, sono spesso immagini che neanche si mostrano completamente. Forse l'aspetto più importante è proprio di essere qualcosa di sfuggente e di seminascosto, che come tale permette all'immaginazione di lavorarci sopra.

**GA** Dai suoi libri si potrebbe arrivare alla conclusione che l'amore sia un elemento distruttivo. È vero questo, secondo lei? Farebbe a questo riguardo una distinzione fra amore e passione?

**PC** Sí, sicuramente, tra l'amore inteso come affetto, soprattutto come affetto, che non è una cosa distruttiva, e la passione, l'innamorarsi, questo aspetto dell'amore che è qualche cosa in cui, tutto sommato, l'identità dell'altro non ha molta importanza, è quasi un lavoro solipsistico; in questo senso è qualche cosa di distruttivo.

**GA** E sarebbe giusto concludere che la serenità non è possibile per chi desidera altro che un'esistenza mediocre, come nel caso, per esempio, dell'ingegner Stiler?<sup>22</sup>

**PC** Io penso che, indipendentemente dall'amore, dalla passione intesa in questo senso più delimitato — lei prima parlava di ricerca, diceva che i miei personaggi sono tutti in qualche modo alla

---

<sup>22</sup> 'Quella preziosa serenità raggiungibile soltanto attraverso un'esistenza mediocre'. See *Un uomo di carattere*, p. 150.

ricerca di qualcosa — io credo che senza questo aspetto, la vita sia qualche cosa di mediocre. Però questo aspetto è anche un aspetto di continua inquietudine, e quindi certamente...

**GA** I personaggi sono un po' sbilanciati, e allora vanno agli estremi.

**PC** Sí. Certo. Credo che esistano delle vie di mezzo, per fortuna.

**GA** Nessun compromesso, però, per i personaggi.

**PC** Per i personaggi, no; per noi, fortunatamente, sí.

### **Lo spazio**

**GA** Vediamo nei romanzi gli elementi contrastanti del vero e dell'immaginario, fantastico; la personalità multipla (a Eulalia, per esempio, piace vedere la sua immagine moltiplicata dai cristalli<sup>23</sup>), ci sono persone che si comportano un po' da robot, ci sono inganni, nel senso che il protagonista viene ingannato da qualcosa, e preso come in trappola, dominato. E le leggi dello spazio sono certamente infrante dagli specchi de 'La grande Eulalia' e dall'albergo senza uscita de *Il doppio regno*.<sup>24</sup> Cosa significa per lei tutto questo, l'infrangere delle leggi dello spazio?

**PC** Lo spazio, come anche il tempo. Ho sempre nei miei libri delle realtà derivate, cioè si costruiscono intorno all'ossessione del protagonista, e quindi seguono anche le leggi di quest'ossessione, che non sempre coincidono con le leggi verosimili dello spazio o del tempo, anche se i miei racconti non arrivano mai al surreale, o quasi mai. Però c'è questa subordinazione dell'esterno all'interno, se vogliamo, dell'esteriore all'interiore.

**GA** La prigione de 'Il gigante' sarebbe stata costruita per tagliare fuori i suoi abitanti, e per proteggerli dal mondo di fuori (sempre se questo esiste), come l'albergo de *Il doppio regno* e quello de

---

<sup>23</sup> After her performance, Eulalia attends a reception in one of her three castles: 'Le piaceva fare il suo ingresso da sola, come in scena. La si vedeva dapprima lontanissima, in una delle stanze più esterne, e la sua immagine, moltiplicata dai cristalli, si distingueva appena. Poi, lentamente, si avvicinava' ('La grande Eulalia', p. 31).

<sup>24</sup> 'La grande Eulalia': 'il gusto per i giochi più sottili fra realtà e finzione, per l'intrecciarsi infinito delle somiglianze, per l'inganno sublime degli specchi che cattura l'occhio e lo piega alle leggi prospettiche di uno spazio immaginario' (p. 29). In *Il doppio regno*, the protagonist would like to take a walk outside the hotel, and asks one of the waiters: 'Dov'è l'uscita?' to which she receives the reply: 'L'uscita, signora? Non saprei'. Another waiter explains, as I have already quoted (see n. 5): 'I termini "interno" ed "esterno" non significano nulla, sono puramente convenzionali'. Even the manager cannot help her, but can only apologize 'Glielo spiegherei con il massimo piacere, cara signora, se lo sapessi'. See pp. 27-33.

*Il nocchiero*, secondo il sogno di Walter.<sup>25</sup> E naturalmente il teatro de *La spettatrice*. Come si può interpretare questo fatto che la realtà è chiusa dentro un edificio? E cosa significa ‘la realtà’?

**PC** Ecco, cosa significa la realtà! Io non ci credo molto nella realtà, senza ulteriori domande, senza ulteriori indagini sull’argomento, cioè non mi sembra una cosa così ovvia, semmai qualcosa cui si arriva alla fine di tutta una serie di domande, non qualche cosa da cui si possa partire. La realtà, forse, è più o meno quello che dicevamo prima a proposito del diverso rapporto tra interiore e esteriore, cioè questo spazio dell’ossessione è necessariamente uno spazio chiuso e che tende a chiudersi, e nello stesso tempo è uno spazio che arriva a comprendere tutto l’orizzonte mentale del protagonista, a poco a poco assorbe tutto in sé, non c’è più niente fuori.

**GA** Così è lo spazio dell’ambiente esterno ma anche della sua mente.

**PC** Della sua mente, sí, perché è sempre certamente un’esclusione. Procedono di solito parallelamente l’escludere l’esterno per rinchiudersi in questo luogo che viene sempre più percepito come qualche cosa di protettivo (quindi la reclusione viene percepita sempre di più come qualche cosa di positivo dal personaggio), e nello stesso tempo, il concentrarsi del protagonista su quell’unica immagine.

**GA** Così l’esterno riflette l’interno.<sup>26</sup>

**PC** Certo.

### **La malinconia**

**GA** Eulalia racconta ‘storie enigmatiche [...] piene di malinconia’ (p. 30). Fino a che punto direbbe lei che i suoi protagonisti siano malinconici?

**PC** Io penso che abbiano tutti un fondo di malinconia, ma che nel corso del libro non ne siano tanto dominati. Non so, perché per malinconia si possono intendere molte cose, però io penso alla malinconia come ad uno stato più passivo che attivo, mentre loro ad un certo punto vengono trascinati da questo meccanismo ossessivo che però li spinge anche all’azione, o ad una sorta di azione, che è

---

<sup>25</sup> See ‘Il gigante’, p 78; *Il doppio regno*, eg., pp. 27-30: see previous note; *Il nocchiero*, pp. 132-33.

<sup>26</sup> In *Il doppio regno* the external setting reflects the interior troubled state of the protagonist, who initially experiences a sense of unease in the dark, silent hotel (p. 20).



appunto l'inseguire, e in qualche modo sfuggono alla loro malinconia attraverso questa forma di attività, che di solito è un'attività morbosa, un'attività distruttiva, che però non coincide forse esattamente con la malinconia.

### **L'inquietudine**

**GA** Incontriamo spesso la parola 'inquietudine'. Per esempio, l'inquietudine del guardiano de 'Il gigante' (p. 70); la 'strana inquietudine' che prova Vulpius... (*La spettatrice*, p.16).

**PC** È una parola per cui ho evidentemente una certa predilezione!

**GA** Sí! Allora, i suoi protagonisti sono, in qualche senso, dei disadattati in questo mondo, sono come alienati dalla società?

**PC** Sono persone cui questo mondo, il mondo della loro vita quotidiana non basta. In fondo hanno tutti questo in comune. Perché altrimenti non si spingerebbero a cercare, cercano sempre qualcos'altro. Un altro mondo, un'altra dimensione. Poi finiscono quasi sempre con lo scoprire che questa dimensione o non esiste o coincide con il loro annientamento.

**GA** I suoi personaggi cercano, in un certo senso, un'uscita dalle angosce della vita. Forse sono in cerca di perfezione anziché di felicità?

**PC** Esattamente. Sono in cerca di perfezione, non di felicità. In realtà l'angoscia è data piú che altro dal processo di ricerca di questo 'altrove'; non sono mai personaggi in partenza infelici, lo diventano proprio attraverso la ricerca. E quindi non è che cerchino la felicità, cercano forse un senso, che è qualche cosa di diverso, sí, anche la perfezione. Quando poi si tratta di figure di artisti, la ricerca del senso e la ricerca della forma, finiscono col coincidere, con l'avere dei punti di contatto.

**GA** Come il ripetersi delle recitazioni in cerca della perfezione.

**PC** Sí. La ricerca di un senso, di qualche cosa che vada oltre la vita quotidiana che pure può essere una vita serena, ma che non è sufficiente.

**GA** Il barone Scarpia, insolitamente per lui, fa un sogno, il quale echeggia il suo senso di mancanza di sicurezza. Cioè ha bisogno dell'adorazione costante del mondo, del riconoscimento costante della sua importanza. (See *Vissi d'amore* p. 75)

**PC** Ma quando fa quel sogno... Per fortuna, *Vissi d'amore* l'ho ben presente, perché ho appena finito di rivedere la traduzione inglese che, tra l'altro, mi sembra ben riuscita. Quando fa quel sogno è il momento in cui Scarpia comincia a vacillare nella sua individualità, grazie agli assalti cui Tosca lo sottopone, e questo smarrimento, questo non essere più riconosciuto, in questo sogno...

**GA** Non riesce neanche a pronunciare il suo nome.

**PC** Sí, appunto, è il segno di questo scrollone che la sua identità ha subito. È forse il momento in cui se ne rende conto...

**GA** Della trasformazione che si sta attuando.

**PC** Sí.

**GA** Che importanza hanno i sogni nella sua opera?

**PC** Sono quasi sempre dei momenti in cui il personaggio capisce quello che gli sta accadendo più di quanto non capisca quando è sveglio. Tutto sommato, sono sempre dei momenti di rivelazione, nel senso di una presa di coscienza quasi, anche se non sempre il personaggio poi ne trae le conseguenze che ne dovrebbe trarre, come ne 'Il gigante', quando il capitano sogna la moglie che stringe il violino al posto del bambino, oppure questo sogno di Scarpia o il sogno di Walter ne *Il nocchiero* quando l'Excelsior non ha più un esterno.

**GA** L'albergo non ha più un esterno, come per la protagonista de *Il doppio regno*, la quale fa, anche lei, molti sogni. Ma i suoi sogni forse sono diversi, sogna il passato, cerca la sua identità.

**PC** Sí, in questo caso è diverso. I suoi sogni sono sempre confusi, e poi, a volte i suoi sogni non sono dei sogni, o non si sa se lo siano, o se non lo siano. Per esempio, quando sogna di andare a sentire i camerieri che suonano, quello probabilmente non è un sogno.<sup>27</sup> In lei c'è sempre questa confusione di piani tra memoria e invenzione, realtà e sogno, anche esperienze personali e letture; per esempio, ricorda come suoi degli episodi, non so, di *Madame Bovary* o de *Le affinità elettive*, proprio uno stato di mescolanza totale di tutti i livelli.

---

<sup>27</sup> The scene evoked is the following, with the waiters listening to the music: 'I tavolini erano stati addossati alle pareti e i camerieri, seduti sulle sedie, formavano due cerchi concentrici intorno al direttore che suonava un flauto dolce stando in piedi' (*Il doppio regno*, p. 52; see also pp. 58, 77-79, 166-67).

**GA** Ho letto nell'articolo di Cassinis che il mondo de *Il doppio regno* esprime una delle sue angosce.<sup>28</sup> In che senso?

**PC** Sí, esprime probabilmente molte delle mie angosce, questo rapporto quasi di repulsione o comunque di diffidenza nei confronti del mondo esterno, per esempio, questo desiderio di chiudersi in una dimensione separata e il sentire la vita come potenza minacciosa, distruttiva, l'onda.<sup>29</sup> Questa, sicuramente, è una mia angoscia.

**GA** E così cerca un rifugio, che poi non rimane un rifugio, ma diventa, non so, una prigionia.

**PC** Certo. Poi anche questo tema dell'individualità a cui ci si vorrebbe tenere aggrappati, ma che al tempo stesso si comincia a sentire come qualche cosa di insussistente, di non ultimo, di vacillante. Ecco, questo è un tema che mi ha sempre molto riguardato, che ho sentito molto vicino.

### **Colpa/responsabilità**

**GA** Il nocchiero 'non voleva sapere nulla del carico invisibile che si nascondeva nella stiva' (p. 51). Sembra a Walter che Linda voglia punirlo per una colpa che egli ignora (See *Il nocchiero*, p. 108). A me è venuto in mente un parallelo con le atrocità eseguite durante l'olocausto...<sup>30</sup>

**PC** Infatti è stato questo il motore del libro.

**GA** Mi interessava proprio sapere se questa era un'interpretazione valida.

**PC** È molto valida e stranamente una cosa che pochissimi hanno colto. Naturalmente non è un libro sull'olocausto, però su questa idea di responsabilità, quest'idea del non voler sapere, del rifugiarsi dietro la propria funzione... Infatti l'idea di questo libro — forse non è stata proprio l'idea di questo libro, ma la premessa, se vogliamo, — è stata la visione di un documentario (non so se in Gran

---

<sup>28</sup> Capriolo had stated to Cassinis: 'È una delle mie angosce, anche se non necessariamente la mia visione del mondo'. 'Il mondo finisce in un albergo', *Il Secolo*, 5 April 1991.

<sup>29</sup> The 'onda' is the gigantic wave from which the protagonist flees, and then seeks refuge in the hotel. See *Il doppio regno*, pp. 14-15. The wave would appear to represent some sort of traumatic experience preceding death, oblivion or amnesia, with the Hotel as a form of 'afterlife' or unconscious, comatose state.

<sup>30</sup> Linda, as a foreigner, could be seen as being of impure (not 'Aryan') blood, therefore needing to be eliminated. Walter, by becoming linked with her, is viewed in the same way, especially as he starts to question the 'system' — in the form of the *Compagnia*, for whom he works. I was thinking of Primo Levi's 'zona grigia', and the issue of responsibility for one's actions, of culpability.

Bretagna è stato trasmesso) che si intitolava *Shoah*, di un regista francese, se non sbaglio.<sup>31</sup> Ed era un documentario sull'olocausto basato interamente su testimonianze, interviste a persone sopravvissute (non si vedeva assolutamente nulla delle immagini girate nel '45): sopravvissuti, sia tra le vittime dell'olocausto sia tra coloro che in qualche modo vi hanno partecipato dall'altra parte: aguzzini o persone che sapevano e non dicevano, abitanti di questi villaggi della Polonia oppure...

**GA** Sí, come quando si usavano i capelli per fare il feltro, e non si voleva sapere da dove erano venuti.

**PC** Non si voleva sapere. Fra le varie cose me ne ricordo una che mi ha colpito particolarmente. Mostravano la zona attorno a Treblinka.... Si raccontava attraverso la testimonianza, adesso non ricordo più di chi, che c'era questo treno che portava i deportati a Treblinka, e il macchinista del treno veniva tenuto perennemente ubriaco di vodka in modo che non...

**GA** Era l'unico modo possibile per poter eseguire il lavoro.

**PC** Probabilmente sí: l'idea di quest'uomo che trasporta avanti e indietro, in uno stato di stordimento volontario e imposto; tutt' e due le cose insieme...

**GA** Sí, perché all'inizio [Walter] non si chiede niente, poi comincia a sospettare, poi alla fine non vuole sapere più niente. Con le conseguenze che poi sappiamo.

**PC** Certo. Nel momento in cui decide di voler sapere, questo lo porta a non poter più vivere. Perché ovviamente, sapere una cosa del genere...

**GA** Già. E che ruolo ha la Compagnia, che dirige le operazioni?

**PC** La Compagnia è questa forza, come dire, il male allo stato puro, tanto più puro in quanto è un'entità quasi astratta, quasi impersonale.

**GA** Sí. Anche ne *Il doppio regno* vediamo la questione della colpa.<sup>32</sup> Che enfasi darebbe lei all'idea di colpa, all'idea di un 'castigo' che i protagonisti sentono di meritare in qualche modo, come Cara, che sente di essere in quel posto per una colpa che non ricorda?

---

<sup>31</sup> *Shoah*, directed by Claude Lanzmann, a nine-and-a-half-hour documentary, was screened by Channel 4 in two parts on 18 and 19 October, 1987.

<sup>32</sup> The protagonist notes: 'A volte mi domando se non sia questa la colpa per la quale sono punita'. She refers to the fact of her having fled the wave without thought for anyone else. See *Il doppio regno*, p. 16.

**PC** C'è quest'ambiguità. Da un lato io sento fortemente il tema morale, quindi il tema della responsabilità, anche come premessa indispensabile della nostra vita nel mondo. E dall'altro, però, sento la dimensione individuale, che è premessa a sua volta di questa idea di responsabilità, come qualche cosa di problematico, che rende problematico il concetto stesso di responsabilità, cioè è qualche cosa di necessario, per me, però non so fino a che punto sia qualche cosa di vero...

**GA** C'è la responsabilità individuale e poi quella collettiva...

**PC** Sí, ma indipendentemente da questo c'è appunto la questione della libertà, cioè se effettivamente l'agire è nella sua ultima radice libero, oppure se noi siamo come una schiuma, come la schiuma sopra il mare, e quindi il nostro io non è il soggetto delle nostre azioni, ma è qualche cosa di derivato. Non so, sono come due...

**GA** Due cose che lottano...

**PC** Due cose che lottano, sí.

### **Lo sguardo**

**GA** Fin dalle prime opere ho notato un'infinità di riferimenti all'atto di guardare, all'essere guardati, la parola 'sguardo' mi sembra ricorra più di qualunque altra. Per esempio: Cara, sognando di osservarsi dall'esterno, pensa 'Io sono uno sguardo' (*Il doppio regno*, p. 86), e questo tema poi domina il romanzo *La spettatrice*. Eulalia e Vulpius recitano per uno sguardo...

**PC** E poi lo sguardo è sempre qualche cosa di limitato, cioè è sempre uno sguardo che crea una prospettiva, e quindi, se vogliamo, è un modo di istituire una verità, che però non è la verità, ma è sempre qualche cosa di limitato.

**GA** Al contrario del suo racconto 'Il dio narrante', non è vero? In cui c'è lo sguardo che vuole essere onnisciente.<sup>33</sup>

**PC** Che vuole essere onnisciente, sí.

---

<sup>33</sup> 'Il dio narrante', a short story first published in the review *Leggere*, August 1989, subsequently in *Italiana. Antologia dei nuovi narratori* (Milan: Mondadori, 1991) and appearing in *Italian Women Writing*, ed. Sharon Wood (Manchester and New York, Manchester University Press, 1993).

**GA** E anche in *Vissi d'amore* Scarpia annota: 'Non riuscivo ad allontanare la bizzarra impressione che Tosca, cantando, tenesse gli occhi fissi sul palco nel quale sedevo' (p. 38)...

**PC** Sí, stranamente c'è questo tema dell'essere guardati — non saprei proprio dirle perché sia così ricorrente — che ne *La spettatrice*, poi, è dominante, no?

**GA** Certo. A me piace moltissimo questo tema e il suo sviluppo.

**PC** Però non saprei darle una spiegazione in termini razionali, come anche la questione del braccialetto di cui lei mi chiede nella lettera,<sup>34</sup> non so che dirle, sono quelle cose di cui io stessa non arrivo a...

**GA** Non è detto che debba avere una risposta pronta a tutte le domande!

**PC** No, anche perché certe cose si fanno senza sapere perché.

**GA** Sarebbe un mondo chiuso se sapessimo tutti i perché.

**PC** Certo!

**GA** Questo fatto dello sguardo, dell'essere guardati, è legato in qualche modo al fatto di portare una 'maschera'? Nel senso pirandelliano, che dietro la maschera non c'è nulla, oppure alla Chiarelli in cui abbiamo un sacco di maschere secondo la situazione in cui ci troviamo?

**PC** I miei personaggi tendono forse più alla maschera fissa, ad identificarsi con la maschera. Forse è proprio questo, il fatto che tendano ad identificarsi con una maschera, cioè a fissarsi in una posa, perché poi tendono sempre a ripetere lo stesso gesto, e questo rende la loro essenza in un certo senso teatrale. Non l'avevo mai pensato, però può darsi che sia questo.

**GA** Così non smettono mai di recitare. Neanche quando non 'recitano'.

**PC** Neanche quando solo soli, certo.

**GA** Il che si vede in modo dominante ne *La spettatrice*, che Vulpius non riesce a vivere senza recitare.

**PC** Quindi senza essere guardato.

**GA** Esatto.

## Uomo/donna

**GA** Pensando a *La spettatrice* e anche a *Un uomo di carattere*, secondo lei, si può collegare l'ordine con l'uomo e il disordine con la donna, con la natura?<sup>35</sup>

**PC** Simbolicamente sí. Solo simbolicamente, però, perché poi non credo che in realtà esistano di queste distinzioni così nette. Nella mia esperienza personale penso di avere conosciuto molte più donne ragionevoli che non uomini ragionevoli. Credo che una sorta di estremizzazione della ragione sia forse più propria dell'uomo che non della donna.

**GA** Questa lotta viene recitata, in modo principale, in *Un uomo di carattere*, non è vero? La natura contro l'uomo.

**PC** Sí, lí l'immagine femminile è nettamente dalla parte della natura, del caos.

**GA** Mentre è l'uomo che vuole l'ordine, tutti i fiori in ordine come in un esercito.

**PC** Certamente, sí.

**GA** Anziché il bello della natura lasciata...

**PC** Allo stato selvaggio. Certo. Ma sono contrapposizioni, secondo me, più simboliche che reali.

**GA** Ha detto, nell'intervista di Daniele Marinoni, che gli interrogativi dei suoi libri sono interrogativi dell'uomo e della donna (see n. 12). Mi piacerebbe sviluppare questo punto: crede che gli uomini e le donne concepiscano il mondo in modo radicalmente diverso?

**PC** No, non lo credo.

**GA** Allora, visto che si serve di protagonisti sia maschili che femminili, magari con enfasi diverse, questo potrebbe suggerire una sorta di eguaglianza tra i sessi, ma...

**PC** Penso di sí. Però, non lo so. Poi in fondo, il protagonista più importante, più ricco dei miei libri è la protagonista de *Il doppio regno*, quella più sfaccettata che in qualche modo li contiene tutti, ed è una donna. Però credo che questo tema della fascinazione per l'immagine sia letterariamente molto più possibile, se vogliamo dire così, come fascinazione da parte di un uomo nei riguardi di

---

<sup>34</sup> Before the interview, I had written to Paola Capriolo, outlining one or two questions, including on the subject of the mysterious *bracciale* which recurs in several stories. See section on 'il braccio/il bracciale' below.

<sup>35</sup> In *La spettatrice*, Vulpius's dressing room is neat and tidy, if not starkly so, whilst Dora's room is untidy, though homely. See, for example, pp. 11-12. In *Un uomo di carattere*, Stiler is obsessed with order and

un'immagine femminile. Diventerebbe quasi grottesco pensare, non so, a un'attrice che vede un signore baffuto nel palco, e perde la testa, no?!

**GA** Potrebbe anche essere!

**PC** Potrebbe anche essere! Però è una questione, come posso dire, di credibilità interna che mi porta spesso a scegliere personaggi maschili per questo tipo di meccanismo che sarebbe più difficile immaginare invertito, anche se nella realtà credo che possa funzionare benissimo.

**GA** Certo, sí. Io ho notato una specie di abisso tra maschio e femmina, tra uomo e donna. Dora e Vulpius, per esempio, abitano due mondi separati, non riescono a comunicare l'uno con l'altra (see *La spettatrice*, for example, p. 33). Secondo lei, ci può essere vera comunicazione tra uomo e donna? Perché nei suoi romanzi sembra che non sia possibile.

**PC** Io ho i miei dubbi che possa esistere; però — adesso estremizzo naturalmente — il problema della possibilità della vera comunicazione secondo me si pone tra essere umano e essere umano. Non è detto che sia davvero possibile. C'è comunque un nucleo ultimo... A volte vediamo che non riusciamo a raggiungere un'altra persona. È il fatto stesso che siamo degli individui, che quindi possiamo amare con tutto il cuore un'altra persona, però nel momento in cui quest'altra persona soffre, quello che lei sente noi non lo sentiamo; c'è questo confine, un confine che non riusciamo a oltrepassare in nessun modo.

**GA** Allora non importa se la persona sia maschio o femmina...?

**PC** Secondo me, no.

**GA** È una questione semplicemente di personalità.

**PC** Io penso di sí. Poi certamente ogni ulteriore differenza che c'è tra un individuo e l'altro cresce, può crescere, però non necessariamente. Io penso che tra uomo e donna su tanti piani, sul piano di un'amicizia, di un qualsiasi rapporto, non ci sia differenza, cioè i problemi che si incontrano sono gli stessi. Chiaramente è diverso il caso se il rapporto è un rapporto d'amore, ma perché c'è l'amore di mezzo che complica le cose, e che in realtà lega, ma nello stesso tempo divide. C'è anche un elemento di conflitto, se vogliamo, quasi di ostilità a volte.

---

discipline in his garden, pitting himself against nature which he sees as unruly and needing to be dominated, and



## IMMAGINI RICORRENTI

**GA** Ci sono molte immagini che ricorrono nei suoi romanzi. Mi chiedo fino a che punto il loro uso e riuso è stato conscio, intenzionale. Adesso arriviamo al bracciale!<sup>36</sup>

### Il braccio/il bracciale

**GA** Ci sono molti riferimenti al braccio e alla mano femminile,<sup>37</sup> alla sua nudità, e all'effetto di questa e, come estensione, oppure come parte intrinseca, c'è la bellissima immagine del bracciale, che circonda il braccio, lo tiene prigioniero, gli dà un'identità, ne aumenta l'eleganza, la caratteristica di tentatrice della donna, il mistero, il fascino. Sarebbe d'accordo con questo?

**PC** Sí, certamente. Anche se non so... L'altro giorno, proprio perché pensavo a questa domanda che mi ha fatto nella sua lettera (pensando: ma come posso rispondere a una domanda di questo genere?) stavo leggendo le *Gesta* di Saxo Grammaticus, e in una nota il curatore rimandava a una 'kenning' della poesia scandinava in cui il braccialetto viene definito 'serpente del braccio', ed è bizzarro.<sup>38</sup> Non lo sapevo, l'ho scoperto due o tre giorni fa. Effettivamente per me il braccialetto, anche quando non proprio esplicitamente, ha sempre qualche cosa del serpente, nel senso di quello che per noi è l'immagine del serpente: qualche cosa di seducente e minaccioso insieme, la tentazione.

**GA** Qualche cosa di maligno, non di benigno.

**PC** Certo, sí.

**GA** Così abbiamo il bracciale d'argento a forma di serpente de *Il nocchiero*, nella cui assoluta semplicità Walter ravvisava 'qualcosa di morboso, quasi di crudele' (p. 12). Il bracciale riappare poi in *Vissi d'amore* dove abbiamo 'un bracciale bizzarro', 'un semplice anello d'oro',<sup>39</sup> (cosí, si passa

---

this attitude comes through in his relationship with Zelda. See, for example, pp. 119-20.

<sup>36</sup> Referred to above in section on 'lo sguardo'. Links, conscious or otherwise, such as that of the bracelet, or the flute, I find very powerful as symbols, having a multiplicity of reference.

<sup>37</sup> For example: 'Un bianco braccio di donna', 'La donna di pietra', p. 47, also pp. 49, 50, 53; 'una mano di donna', 'il braccio nudo', *Il nocchiero*, p. 11, also, pp. 12, 15, 20 etc.; 'una mano tesa verso di me', *Il doppio regno* pp. 12-13, also pp. 24, 49, 60, 69, 72.

<sup>38</sup> *Gesta Danorum*, 12th-century work of Saxo Grammaticus, Danish historian (c.1150-1220). A kenning is a periphrastic formula used in Old Norse or old Germanic poetry.

<sup>39</sup> *Vissi d'amore*, p. 66. We even find 'grossi cerchi d'oro e d'avorio' round Laura's wrist in *Il doppio regno* (p. 86).

dall'argento all'oro) e poi ne *La spettatrice* c'è l'orologio-bracciale, che fa male, cioè è legato ai segni che lascia sul polso di Dora.

**PC** Ah, vero, sí, anche ne *La spettatrice*. Non avevo mai notato che c'è questa cosa, come anche in *Vissi d'amore*.<sup>40</sup> È vero. Sí, perché è sempre qualche cosa che imprigiona. Infatti è l'unico gioiello che compare nei miei libri forse proprio per questa sua funzione. Non so, probabilmente c'è un legame tra l'idea della bellezza, del fascino, e l'immagine di qualche cosa che al tempo stesso imprigiona, circonda, chiude; forse ha una sua ragione d'essere in base a tutto quello che abbiamo detto prima, quest'idea della segregazione, dello spazio chiuso come luogo in cui si sviluppa questa fascinazione, questa ricerca di perfezione o come altrimenti vogliamo definirla.

### **La penombra**

**GA** I suoi edifici, luoghi, sono spesso avvolti nell'oscurità, o nella penombra, come l'albergo de *Il doppio regno*: buio, accogliente, protettivo, ma soffocante (see, for example, p. 22); la chiesa di *Vissi d'amore* e l'ufficio di Scarpia (pp. 17, 22, 30); e il teatro de *La spettatrice*.<sup>41</sup> Il buio è legato a quali sensazioni? Al mistero, o all'inquietudine, oppure alla pace? O dipende?

**PC** Un po' a tutto. Sicuramente sí, inquietudine e mistero, però anche silenzio, per esempio. Il silenzio è visto come qualche cosa di molto positivo o comunque qualche cosa di necessario perché possano avvenire certe cose, perché possano svilupparsi certi pensieri, certi sentimenti. Quindi la notte è qualche cosa di molto accogliente. Infatti i miei personaggi tendono sempre a considerare la luce come un qualche cosa di ostile, di minaccioso.

**GA** Luce che porta 'verità' o 'realtà' e buio che protegge, difende, che nasconde?

**PC** Sí, anche se il buio nello stesso tempo finisce quasi sempre con l'essere il luogo che separa dalla realtà, che cancella la realtà, ma anche il luogo dove la verità si rivela. È di notte che Walter scende nella stiva, è di notte che Scarpia aspetta di incontrare l'ultima volta Tosca. Ne *Il doppio regno*,

---

<sup>40</sup> *La spettatrice*, pp. 53, 75-76. *Vissi d'amore*, pp. 68, 70.

<sup>41</sup> In *La spettatrice* we find: 'Allo spegnersi delle luci tutti tacquero; gli istanti di oscurità e di silenzio segnarono il passaggio dalla realtà alla finzione' (p. 26).

l'albergo, che è un luogo quasi notturno, crepuscolare, è un luogo dove avviene una rivelazione, in qualche modo.

**GA** Così la notte è molto importante.

**PC** La notte è molto importante, ed ha anche il significato forse, di luogo della conoscenza.<sup>42</sup>

### **La musica**

**GA** La musica, quando entra nei suoi romanzi, prende la forma di melodie remote e invitanti, come qualcosa di inafferrabile (see, for example, *Il doppio regno*, p. 52). Che importanza ha la musica per lei?

**PC** Per me molta, nel senso che l'amo molto, e penso che sia sempre stata molto importante anche nella mia attività di scrittrice, soprattutto nelle fasi iniziali della mia attività di scrittrice, come un linguaggio che forse è al tempo stesso rigoroso e non razionale, perché la musica in fondo è questo. È un qualche cosa che in realtà è molto più vicino alla verità delle cose di quanto non lo siano le parole. Io ho sempre avuto una sorta di complesso di inferiorità nei confronti del linguaggio musicale, cioè per me, la parola è un gradino più sotto rispetto alla musica, proprio perché da un lato non ha quest'assoluta autonomia che ha il linguaggio musicale, [la parola] evoca, deve descrivere, appoggiarsi a immagini, a concetti, a significati, e dall'altro è infinitamente più vaga, proprio perché rimanda ad altro, a molte altre cose. La musica non ha bisogno né della limitatezza della parola, né della sua imprecisione: riesce ad essere nello stesso tempo più vasta e più coerente in se stessa.

**GA** Ed è legata in qualche modo alla magia? Se pensiamo, per esempio al flauto de 'La grande Eulalia' (pp. 11, 40) che poi ci prepara per quello de *Il doppio regno*?

**PC** È vero. Anche questa ricorrenza del flauto non l'avevo notata. Lei è implacabile: ha trovato tutte le corrispondenze! Sí, è sempre qualche cosa che attira...

**GA** O che conforta...<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> The thoughts and processes developed in the darkness, certainly cause this 'reality' to be more powerful for the protagonists than the 'reality' of the everyday world.

<sup>43</sup> I was thinking of the following passage from 'La grande Eulalia': '[Il musico] soffiava adagio, per non svegliare nessuno, e le sue melodie erano lievi come il respiro, ma la ragazza, dal suo letto, tendeva l'orecchio, e restava sveglia per ore ad ascoltare quei fantasmi di note, che affioravano appena dal silenzio' (p. 11).

**PC** Più forse che attira. Perché non è mai un elemento rassicurante, la musica, nei miei racconti, quasi mai.

**GA** Ne *Il doppio regno* non lo è, certo. È la curiosità che spinge Cara ad investigare, non è vero?

**PC** Certo, e così anche ne 'Il gigante'.

**GA** Sí, ne 'Il gigante' in modo dominante.

**PC** Rassicurante, no; credo che non lo sia.

**GA** No. È un'ossessione ne 'Il gigante'.

**PC** Sí, infatti.

**GA** Quando Adele suona all'inizio, secondo il prigioniero, non suona in modo molto bello, gradito, ma alla fine, dopo le sue 'lezioni' riesce a suonare in modo meraviglioso. Però, allo stesso tempo, con l'esagerazione, finisce con la febbre, e la morte. Non ci sono vie di mezzo neanche qui.

**PC** No, certo.

### **Lo specchio**

**GA** Gli specchi sono presenti, in modo centrale, ne 'La grande Eulalia', e fanno parte de *La spettatrice*, ma sono assenti da *Il doppio regno*. Cosa significa per l'individuo, per l'identità della persona, la presenza o l'assenza di specchi?

**PC** Sicuramente ne *Il doppio regno* l'assenza di specchi è un segno della non sussistenza dell'io in quel luogo, quindi al personaggio quasi si impedisce di continuare ad essere se stesso, di riconoscersi, attraverso questa messa al bando dello specchio. E un rapporto tra specchio e individuazione, identificazione, in effetti, sicuramente c'è. Probabilmente è anche legato a quello che dicevamo prima a proposito dello sguardo, dell'essere guardato.

**GA** Sí: noi non ci vediamo come gli altri ci vedono, e guardiamo delle volte nello specchio e pensiamo: 'Ma, sono proprio così?'

**PC** Sí, infatti.

**GA** Invece per gli altri, quella faccia è più conosciuta.

**PC** Certo. Però c'è sempre questa necessità di trovare una conferma di sé nella maschera, perché in fondo anche lo specchio è un caso di maschera; e poi è un caso anche di labirinto, se vogliamo, perché c'è questo continuo rimando... [delle immagini]. Poi, di solito lo specchio è moltiplicazione di specchi, come nel caso de 'La grande Eulalia'; lo specchio è anche un punto in cui si congiungono, diciamo, la realtà e la finzione. Per esempio, Eulalia che si mostra in modo che non sia possibile riconoscere la vera Eulalia da tutte queste immagini moltiplicate. (p. 31. See above, n. 23.)

**GA** E si potrebbe estendere questa immagine ai romanzi, che riflettono, che rispecchiano la realtà in qualche modo?<sup>44</sup>

**PC** Io non so se i romanzi rispecchiano la realtà. Però certamente non sono mai degli specchi. Penso che il rapporto sia molto più complesso. E poi, applicato alla mia opera, penso che il termine realtà sia sempre molto pericoloso perché ci sono diversi modi di intenderlo; penso che coesistono nei miei libri, e questo diventa abbastanza esplicito ne *La spettatrice*. L'idea di una ricerca di una sorta di verità, di una conoscenza, quindi di qualche cosa che non appartiene alla realtà quotidiana, però è qualche cosa come una verità interiore. La consapevolezza che il romanzo appartiene alla sfera della finzione significa quindi che la finzione diventa il luogo in cui si compie questa ricerca della verità, e c'è un rapporto che è quasi paradossale tra questi due aspetti. E in questo senso lo specchio — forse essendo appunto il punto di congiunzione fra questi due, quasi indistinguibili, il vero e il riflesso, [che] si confrontano — può essere un'immagine di questo.

## **L'acqua**

**GA** C'è un'importanza particolare legata all'acqua nei primi romanzi? Per esempio abbiamo il lago de 'La grande Eulalia', che anch'esso riflette, il fiume de *Il nocchiero*, il mare, la riva de *Il doppio regno*. Possiamo intendere l'acqua come lo specchio che riflette? Oppure non ha questa funzione?

---

<sup>44</sup> For the sculptor, Mur, art is a mirror: 'E la sua arte era lo specchio che raddrizzava le immagini, che le restituiva alla loro forma autentica' ('La donna di pietra', p. 47). Perhaps, rather than 'reflect', novels 'straighten out' reality, helping us in this way to understand, accept, or endure it?

**PC** Non ci ho mai pensato. Ne ‘La grande Eulalia’ sí, effettivamente ci sono questi ponti di cristallo, quindi sicuramente è un prolungamento dello specchio (p. 29).

**GA** O magari si potrebbe intendere l’acqua come il passare del tempo, come il fiume?

**PC** Questo piú ne *Il nocchiero*. Forse ne *Il nocchiero* c’è anche questo senso dello scorrere uniforme. Il fiume non ritorna mai verso la sorgente, è un corso obbligato: l’idea del corso obbligato dell’alveo. Infatti mi pare che a un certo punto [Walter] faccia una riflessione in proposito, verso la fine, prima che abbia quello scatto che lo porta a morire.<sup>45</sup> Ne *Il doppio regno*, invece l’acqua è una forza distruttiva... Non so se lei ha letto la recensione di Citati de *Il doppio regno*?<sup>46</sup> Ad un certo punto dice una frase che mi ha molto colpito, me lo ricordo ancora, in cui dice che raramente gli è accaduto di leggere un romanzo in cui si esprimesse una simile paura nei confronti della realtà. Dice qualche cosa di questo genere.<sup>47</sup> E credo che si riferisse proprio a quest’immagine dell’onda. (See above, n. 29)

## **I nomi**

**GA** Abbiamo personaggi, narratori, narratrici, senza nome, abbiamo un protagonista che divide il suo nome con altri due, abbiamo l’attrice-vittima con un nome forse non suo, un protagonista che nel

---

<sup>45</sup> The ideas Capriolo is referring to, I believe, are contained in the following passage: ‘Per la prima volta [Walter] intuiva nella necessità un ordine superiore, una superiore giustizia. Ogni cosa, pensò, obbedisce alla propria legge, e dove c’è obbedienza non vi può essere colpa. Ogni cosa è parte ineliminabile del tutto, e nel tutto, nella complicità universale che lega gli esseri l’uno all’altro, colpa e innocenza coincidono. [...] Non sarebbe accaduto niente [...] se si fosse limitato a seguire la corrente lasciandosene guidare, come le nuvole in cielo dal soffio pacato della brezza. [...] Stava percorrendo un tratto di fiume rettilineo e non aveva quasi bisogno di toccare il timone. Anche quando avesse dovuto girare la ruota per doppiare l’ansa che già intravedeva in lontananza, questo gesto non avrebbe richiesto da parte sua nessuna risoluzione, nessun atto preciso di volontà. Avrebbe svoltato, semplicemente, perché il fiume svoltava, e così era per ogni azione, per ogni pensiero’ (*Il nocchiero* pp. 134-35). There are, however, also two incidences of the expression ‘cammino obbligato’ in *Il doppio regno*. The first is where Cara has just arrived in the hotel: ‘Se fino ad allora avevo seguito un cammino obbligato senza mai incontrare un bivio o una diramazione, adesso dovevo scegliere fra tre possibili percorsi che apparivano del tutto equivalenti’ (pp. 17-18). Later, as she reflects on her situation in the hotel, she records: ‘C’è un sentimento penoso del quale non rammentavo l’esistenza: ciò che si patisce quando non è possibile abbandonarsi al corso naturale degli eventi, perché non esiste piú un corso naturale. Il fiume, invece di continuare nel suo cammino obbligato, è uscito dall’alveo, e lo sguardo si perde tentando di seguirne le improvvise ramificazioni’ (p. 98). On both occasions, a sense of anguish dominates.

<sup>46</sup> Pietro Citati, ‘Il giorno delle locuste’, *La Repubblica*, 1 June 1991.

<sup>47</sup> Citati’s words are: ‘Credo di non aver mai incontrato, in un libro di questi anni, un terrore cosí angoscioso della realtà’.

sogno non riesce a pronunciare il suo nome, e poi persone con iniziali interessanti come in *Un uomo di carattere* (A, Z).<sup>48</sup> Quanta importanza ha la scelta, o l'assenza, di un nome?

**PC** Molta, per me.

**GA** Immaginavo!

**PC** Infatti sono sempre dei momenti delicati. Faccio molta fatica a non dare ai miei personaggi un nome che li confonda con creature reali, appunto perché tengo molto a questa separatezza della dimensione letteraria come dimensione anche di artificio, quindi non cerco mai di dare loro dei nomi che siano in qualche modo verosimili, anzi: i tre Walter, per esempio, perché due non sono neanche dei veri e propri personaggi. Sono, come dire, delle idee, delle possibilità, possibili opinioni...

**GA** Sono degli opposti, no?

**PC** Sí. E quindi proprio per togliere loro qualsiasi tentazione di fare i personaggi, li ho celati sotto il nome 'Walter'.

**GA** Invece nel caso di Carmen e Linda, due nomi, diciamo, stranieri?

**PC** Carmen e Linda: ho scelto dei nomi in qualche modo esotici, di cui uno mi sembrasse avere un suono piú fascinoso, misterioso, l'altro invece piú prosaico.

**GA** Che rappresenta poi il personaggio, il carattere della donna, o delle donne.

**PC** Infatti. E poi, molti personaggi non hanno un nome, altri hanno un nome ma non hanno un cognome, ad alcuni il nome viene dato [in seguito]. Penso, per esempio a *Un uomo di carattere*: passa parecchio tempo prima che il protagonista dia il biglietto di visita (p. 24); è sempre un atto che ha una sua solennità, per me, forse proprio perché c'è un rapporto strettissimo tra il nome e l'individuazione.

**GA** Sí, l'identità. Come 'Cara' ne *Il doppio regno*; a lei viene dato un nome dai tre ospiti, perché devono chiamarla in qualche modo.

**PC** Certo. Però non è un nome, è un modo di chiamare qualcuno.

**GA** Esatto, come Signora, o un termine affettuoso. (See above, n. 15)

---

<sup>48</sup> The narrator of 'La grande Eulalia' is not given a name, nor is the narrator-protagonist of *Il doppio regno*; in *Il nocchiero* there are three characters with the name Walter; in *La spettatrice* we are told that the narrator will call the actress Dora, which may or may not be the name by which she was known; Scarpia of *Vissi d'amore* is unable to pronounce his own name in a dream (see above, under 'L'inquietudine'); Stiler's cousin is not given her own name at first, though Bausa christens her Zeta because of the Z-shape of red flowers created by Stiler.

**PC**     Sí. Certo. La perdita del nome, appunto, è uno degli stadi di questa sua perdita di identità.

**GA**     Poi lei cerca il suo nome, con quella lista di nomi, sperando di riconoscere il suo.

**PC**     Di trovare il suo, sí.

### **Immagini dantesche**

**GA**     Ci sono parecchie immagini che si potrebbero dire dantesche. Per esempio, ne 'La grande Eulalia' la musica del violino, sentita per la prima volta, viene descritta come 'un fragile scafo, carico di memorie, che navigasse le acque nere dello Stige' ('Il gigante', p. 77).

**PC**     Fa pensare alla 'picciolina barca', nel *Paradiso*. Non l'avevo mai pensato.

**GA**     Sí. Anche alla palude dello Stige.

**PC**     Io pensavo al secondo canto del *Paradiso*, quando dice 'O voi che siete in picciolina barca' (*Paradiso* II.1). Comunque qui parla dello Stige... Naturalmente, è un'immagine che evoca anche Dante, sicuramente l'immagine dantesca è molto chiaramente presente ne *Il nocchiero*.

**GA**     Sí, esatto. Anche nel *Il doppio regno*. Pensavo alla protagonista, 'nel mezzo del cammin' della sua vita, per esempio (*Il doppio regno* opens: 'Credo di avere una trentina d'anni'), e poi descrive la sua paura di 'smarrirsi' nella 'selva sacra', fra i corridoi, i labirinti dell'albergo (pp. 44-45).

**PC**     Sono tutte analogie che, devo confessarlo, non avevo assolutamente notate.

**GA**     Sono molto belle, comunque... Poi Il 'doppio regno' stesso suggerisce due mondi coesistenti...

**PC**     Sí è vero.

**GA**     ...una specie di 'al-di-là'.

**PC**     Poi a un certo punto si parla anche di inferno e di paradiso...

**GA**     Quel brano centrale in cui dice che forse il paradiso che noi cerchiamo è veramente il nostro inferno, o forse, ancora peggio, è il paradiso. (See *Il doppio regno*, pp. 49-50)

**PC**     Sí. Del purgatorio non c'è traccia, come al solito! Dato che le soluzioni intermedie sono sempre escluse!

**GA**     Allora, che importanza avrebbe Dante per lei?



**PC** Dante... Ma come si può dire... È difficile. Lo amo moltissimo, soprattutto il *Paradiso*. Però, sono quelle cose che uno sente sempre come talmente al di sopra, che è difficile pensare a un qualsiasi rapporto con loro. Poi questa sua estrema concretezza, il senso della lingua estremamente concreto, persino duro a volte, tanto è concreto. Comunque è una cosa che io amo moltissimo, come lettrice. Però credo che non ci sia cosa più lontana da me come scrittrice.

**GA** Io mi chiedevo se si potrebbe vedere Cara, come un'evocazione di Francesca da Rimini dell'*Inferno*...

**PC** Addirittura!

**GA** ...Sí, perché anche lei crede di aver avuto una relazione illecita, con un frivolo ufficiale...

**PC** Ma quella è una reminiscenza di *Anna Karenina*. Tutti questi sono finti ricordi, quasi tutti, salvo quello dell'uomo che entra nella stanza della scrivania col gatto, tutti gli altri sono memorie letterarie.<sup>49</sup> C'è l'immagine del lago, del bambino che cade nel lago, che è de *Le affinità elettive*, quando Ottilie fa cadere per disgrazia nel lago il bambino, il bambino di Charlotte, però lei sovrappone a questo il ricordo di una bambina che invece è un ricordo che non si sa da dove venga, quindi questo bambino diventa bambina.<sup>50</sup> Quella scena a cui si riferisce lei, dell'ufficiale, credo che sia una sorta di sovrapposizione tra *Madame Bovary* e *Anna Karenina*, appunto il tema dell'adulterio.<sup>51</sup>

**GA** Pensavo a Cara, nel suo 'doloroso ospizio', che vaga fra gli sconfinati corridoi, cercando pace, forse.<sup>52</sup>

**PC** Che possa essere, come dire, un'anima tormentata... Però, pensare addirittura a Francesca da Rimini in base a questa cosa, non direi; non mi sento di dire che sia vero.

**GA** D'accordo; ognuno porta la propria impressione, il proprio bagaglio culturale personale quando legge un libro...

---

<sup>49</sup> See *Il doppio regno* pp. 92-93. The echo referred to is that of Anna, Karenin and Vronsky at the races, *Anna Karenina*, Part Two, chapter 28. The memory of the man who enters her room (*Il doppio regno*, p. 57) is thus an 'authentic' rather than a 'false' memory.

<sup>50</sup> See *Il doppio regno*, pp. 64, 157, and Goethe's *Elective Affinities*, Part One, chapter 15.

<sup>51</sup> The scene recalled from Flaubert's *Madame Bovary* may be that of Emma riding with Rodolphe (Part Two, IX).

<sup>52</sup> She searches for peace in her 'luogo di ogni luce muto' (*Inferno* V. 16, 28). I had been struck by the similarities here, although, naturally, I abide by what the author has to say on the subject.

**PC** Certo. Ma poi, guardi, io penso che tutte le affinità, gli echi, tutte queste sono cose valide, salvo il caso che l'autore poi non dica 'no, io non l'ho mai letto, quindi non ci può essere', altrimenti, veramente l'autore è l'ultimo a sapere se [qualcosa] c'è o non c'è.

\* \* \* \*

**GA** Per tornare alla mia domanda iniziale sulle immagini — Lei vede i suoi romanzi, in un certo senso, come parte di un unico corpus?

**PC** Vedo molta continuità, come temi, però questo sempre quando per qualche motivo sono portata a riflettere sull'insieme della mia opera: allora mi sembra di vedere proprio una sorta di disegno complessivo. Quando scrivo, prevale invece il senso dell'assoluta unicità, indipendenza del libro. Li sento sempre molto diversi.

**GA** Sí, certo, con le affinità che abbiamo menzionato. Finora abbiamo parlato di immagini e temi come la religione, il mito, la metamorfosi, le immagini che esprimono questi temi, il labirinto, lo sguardo, che per me permeano la sua opera. Ci sono altri elementi che sono importanti per lei?

**PC** Io penso che questi che lei ha messo in luce siano proprio i più importanti.

**GA** Specialmente la metamorfosi, non è vero?, che il protagonista subisce nel corso del libro.

**PC** Sí.

## DOMANDE SPECIFICHE

### *Il doppio regno*

**GA** Vorrei parlare de *Il doppio regno* e della bellissima piramide, di cui le ho scritto nella mia lettera, se lei ricorda? (See n. 34)

**PC** Sí. Quella mi crea già meno difficoltà, rispetto al braccialetto!

**GA** Mi è venuta in mente un'idea, però mi piacerebbe sapere il significato di questa 'alta piramide di marmo'...<sup>53</sup>

**PC** Mi dica la sua idea, prima.

**GA** Mi è venuta in mente, devo dire, solo ieri. Pensavo al metronomo, per segnare il tempo...

---

<sup>53</sup> Cara observes 'l'alta piramide di marmo' in an alcove (*Il doppio regno*, p. 19); see also pp. 35, 56, 76, 133.

**PC** Nella musica? No, non avevo pensato a questo. Avevo pensato proprio alla piramide egizia, come simbolo di eternità, e anche di mondo infero. Quindi del luogo di morte.

**GA** Sí, proprio adatto. E la forma della piramide si trova anche sulla carta da lettere dell'albergo.

**PC** Sí, come simbolo quasi funerario.

**GA** E poi il giardino viene descritto come il luogo in cui non ci sono piramidi.

**PC** È vero. È l'unico luogo, appunto, perché è una sorta di — com'è che lo definisco? — simulacro della vita, qualcosa di questo genere, una sorta di eccezione che conferma la regola.<sup>54</sup>

**GA** In cui c'è il gatto tigrato. Questo è un riferimento, forse, a *Alice nel paese delle meraviglie*?

**PC** Per via del gatto? Non credo. È difficile dire anche questo, perché *Alice nel paese delle meraviglie* è un libro che amavo molto, che devo aver letto, veramente, una quarantina di volte, sia *Alice nel paese delle meraviglie* sia *Alice nel mondo dello specchio*. Però da bambina. Credo di averlo letto l'ultima volta verso i dodici anni. Può darsi che sia una reminiscenza! Fra l'altro è un libro che dovrei rileggere, perché credo che mi piacerebbe forse ancora più che allora.<sup>55</sup>

### *Vissi d'amore*

**GA** Fino a che punto ha seguito la storia del libretto di Tosca?

**PC** Innanzitutto ho cambiato molto la psicologia dei personaggi. Scarpia è totalmente diverso in fondo, perché, prima di tutto, si innamora di Tosca, cosa che nell'opera di Puccini non è tanto da arrivare a sfidare la morte per lei. E poi, pur essendo un personaggio sicuramente crudele, è anche un personaggio in buona fede; è un'altra cosa che lo distingue profondamente dal personaggio di Puccini, o di Sardou, quanto meno di Illica e Giacosa,<sup>56</sup> che è ipocrita, se vogliamo. Lui [il mio Scarpia] è convinto seriamente di essere un modello di virtù, una persona integerrima.

**GA** E da dove le è venuta l'idea di scrivere questo romanzo?

---

<sup>54</sup> Cara considers it 'come un'eccezione nello stile per il resto uniforme dell'albergo', and notes, 'Il giardino è lì per mostrare ciò che l'albergo non è', p. 76. Earlier, in the corridors of the hotel, Cara had felt that she was going deeper and deeper into a sacred wood 'vigilata dalle piramidi di marmo come da simulacri di astratte divinità' (p. 45). The phrase 'simulacro di vita' occurs, however, in 'La donna di pietra' and refers to the statue of a woman sculpted by the apprentice, Mur, but which has been rejected by the flesh and blood original. See 'La donna di pietra', p. 63.

<sup>55</sup> The cat is, for Capriolo, as she later informed me, 'il simbolo stesso della casa, del focolare domestico'.

**PC** Ma proprio dal personaggio di Scarpia, che secondo me si prestava, e anche dalla musica, per esempio nel finale del primo atto della *Tosca*, la scena del ‘Te Deum’ e tutto il dialogo tra i due. Lì si sente molto fortemente, secondo me, nella musica, quest’ossessione, che non si capisce se emani da Tosca o da Scarpia, da quale dei due, però la musica dice qualche cosa di più di quello che invece sarebbe giustificato sulla base dei personaggi, così come vengono impostati dal libretto. Quindi fa pensare, questa musica, a qualche cosa di molto più intenso che non un voler approfittare della situazione da parte di questo personaggio di libertino, come nel testo. Poi, quello che ho fatto, il modo in cui ho lavorato sulla storia di Tosca, è stato di togliere tutti gli accenni, tutto ciò che dà una determinatezza storica o geografica, quindi gli accenni alle campagne napoleoniche, a Roma, che non è più Roma: si parla della città, ma non viene mai nominata.

**GA** Ha un’altra città in mente?

**PC** No, potrebbe anche essere Roma, sicuramente è una città barocca [...]. Comunque un’altra cosa era eliminare tutti i personaggi di contorno, soprattutto eliminare, mettere molto in secondo piano, Cavaradossi, perché a me quello che interessava era proprio il rapporto tra Scarpia e Tosca. Cavaradossi è quasi una sorta di pretesto, di occasione.

**GA** Invece il nome della camera di tortura, il ‘Paradiso’, è stata la sua invenzione?

**PC** Sí. Proprio per antitesi.

**GA** Per l’ambiguità.

**PC** Sí.

**GA** Le stanze del ‘Paradiso’ sono imbottite, affinché le grida non si sentano, non trapelino...

**PC** E poi questo ‘Paradiso’, che è ironico, naturalmente, essendo una prigione, finisce per lui davvero col diventare una sorta di paradiso, sia pure, naturalmente, perverso, finché si vuole, e anche questo è distruttivo. Però è il luogo in cui lui raggiunge la cosa che più assomiglia, nella sua vita, alla felicità.

**GA** E le grida soffocate: ci sarebbe qualche legame con le grida soffocate de *Il nocchiero*, o non in modo particolare?

---

<sup>56</sup> Luigi Illica and Giuseppe Giacosa, the librettists of Puccini’s opera *Tosca*, based on the play *La Tosca* by

**PC** Non ci ho pensato. Può darsi che esistano. Però, mi pare che ci sia nel libretto di Tosca una certa scena, nel secondo atto, in cui Tosca e Scarpia sono nello studio di Scarpia e a un certo punto si sentono queste grida, anzi, veramente si sentono le grida di Cavaradossi. E lui [Scarpia] dice: ‘Ma fatelo tacere!’<sup>57</sup> Può darsi anche che sia invece suggerito da quello.

### ***Un uomo di carattere***

**GA** Possiamo percepire, in *Un uomo di carattere*, un accenno al volterriano: ‘il faut cultiver son jardin’? All’Eden, nel senso che bisogna coltivare il giardino terrestre, siccome quello divino sembra inaccessibile?

**PC** Sí, sicuramente. C’è appunto questo senso dell’accettazione, perché nel razionalismo di Stiler è compreso anche questo, cioè c’è quest’accettazione del limite.

**GA** Del confine. Il giardino è anche un altro spazio chiuso, non è vero?

**PC** Certo.

### **IL FUTURO**

**GA** Sarebbe indelicato chiedere su che cosa sta lavorando attualmente?

**PC** No, assolutamente. Sto lavorando a un romanzo. Per adesso, quello che mi sento di dire è che è un romanzo di tono abbastanza fiabesco, che si svolge in un passato sempre abbastanza indeterminato, però piú remoto sicuramente rispetto a quello de *La spettatrice* o di *Un uomo di carattere*, e anche qui c’è una sorta di ossessione. Il personaggio che costituisce il centro, il nucleo del romanzo è un personaggio che incarna una sorta di ostilità assoluta. Di crudeltà nei riguardi del protagonista, colui che lo cerca, di cui non si arriva a trovare il fondo, a trovare la ragione.

**GA** Interessante. Sarò curiosa di sapere di piú quando esce il romanzo.

**PC** Praticamente è finito, ma penso che lo pubblicheranno l’anno prossimo.<sup>58</sup>

**GA** Ha appena pubblicato questo libro su Benn<sup>59</sup>, naturalmente avrà avuto molto lavoro.

---

Victorien Sardou.

<sup>57</sup> Cavaradossi is undergoing torture since he will reveal nothing, and Scarpia is irritated because Tosca is trying to protect Cavaradossi.

**PC** Infatti. Soprattutto è stancante il ritmo, tutte le cose che bisogna fare una volta che il libro è uscito.

**GA** Bene. La ringrazio molto.

**PC** Si figuri.

**University of Hull**

---

<sup>58</sup> The novel entitled *Barbara*. See n.1.

<sup>59</sup> See n. 9.